



THORSTEN UNGER

**Das Klischee vom Mangel an deutschen Stücken.
Ein Diskussionsbeitrag zur Internationalität
des Hof- und Nationaltheaters**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen. Hg. v. Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze u. Horst Turk (Forum modernes Theater. Schriftenreihe 22) Tübingen: Narr 1998, S. 233-247.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/unger_theater.pdf>

Eingestellt am 28.01.2004

Autor

PD Dr. Thorsten Unger
Georg-August-Universität Göttingen
Seminar für Deutsche Philologie
Käte-Hamburger-Weg 3
37073 Göttingen

Emailadresse: <tunger@gwdg.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Thorsten Unger: Das Klischee vom Mangel an deutschen Stücken. Ein Diskussionsbeitrag zur Internationalität des Hof- und Nationaltheaters (28.01.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/unger_theater.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

THORSTEN UNGER

**Das Klischee vom Mangel an deutschen Stücken.
Ein Diskussionsbeitrag zur Internationalität
des Hof- und Nationaltheaters**

"Der Mangel an guten deutschen Stücken," liest man in einem 1995 erschienenen Informationsbüchlein über das Gothaer Hoftheater, "den auch Lessing nicht befriedigend hatte beheben können, führte zu zahlreichen Übersetzungen von Werken Goldonis, Beaumarchais', de la Chaussées, Molières, Voltaires und Diderots, um nur einige zu nennen."¹ – Diese Einschätzung überrascht nicht, sie ist hingegen sehr geläufig. Nicht nur ältere, an der deutschen Klassik als Höhepunkt der Entwicklung orientierte Geschichten der deutschsprachigen Literatur, sondern auch neuere theaterwissenschaftliche Abhandlungen, wie die eben zitierte, belassen es oft bei dem Hinweis, daß im 18. Jahrhundert vorzugsweise aus Mangel an eigenen Stücken Dramen aus fremden Literaturen übersetzt und auf die Bühne gebracht werden. Eine gewisse Berechtigung kann der 'Mangel-These' dabei gewiß nicht abgesprochen werden: Produktion und Druck deutscher 'Originaldramen' kommen in der ersten Jahrhunderthälfte erst langsam in Gang; im Kontext der Gottschedschen Bemühungen um die Literarisierung des Theaters haben Übersetzungen vor allem aus dem Französischen zunächst Modellcharakter für die Anfertigung deutscher Stücke,² aber auch noch im fortgeschrittenen

¹ Elisabeth Dobritzsch, *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha*, München 1995, S. 51. – Der ansprechende Band, vornehmlich an Museumsbesucher verkauft, informiert besonders fundiert über die technischen Einrichtungen der Gothaer Hofbühne (vgl. dazu auch Elisabeth Dobritzsch, "Zur Bühnentechnik des Ekhof-Theaters im 17. und 18. Jahrhundert", in: *Gothaer Museumsheft '95*, Gotha 1995, S. 67–75). Die Ausführungen zum Spielplan des Gothaer Hoftheaters sind indessen nicht gleichermaßen gründlich recherchiert, und die Feststellung, daß häufig "Lessing, Molière, Shakespeare, Voltaire und Racine zur Darstellung" gelangten (S. 52), entspricht nicht den Tatsachen: Die Aufführungen Molières und Voltaires sind an einer Hand aufzählbar, Racine wurde in Gotha überhaupt nicht gespielt. Siehe auch die Spielplanzusammenstellung bei Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. 1775–1779. Nach den Quellen*, Hamburg/Leipzig 1894 (*Theatergeschichtliche Forschungen* 9). Zur Auswertung mit Blick auf die Rezeption französischer Dramen in Gotha vgl. Thomas Keck, „*Der Essigmann* auf der Hofbühne. Ein Beitrag zur Rezeption der französischen Dramatik am Gothaer Hoftheater 1775–1979“, in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*. Hrsg. v. Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen: Narr, 1998 (*Forum modernes Theater. Schriftenreihe* 22), S. 21–42.

² Zu Funktion und Übersetzungsstrategie im Gottschedkreis vgl. Roland Krebs, "L.A.V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie", in: *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michel

18. Jahrhundert werden in der Theaterpublizistik Autoren zum Beispiel durch Preisausschreiben eigens zur Produktion von Dramen ermuntert.³ Auch wenn solche Aufrufe zunächst darauf hindeuten scheinen, daß es in der Tat an guten, erfolgsversprechenden Stücken fehlte, so läßt doch die Art, wie diese Auffassung in Literatur- und Theatergeschichten weitergereicht wird, sie als 'Mangel-These' zu einem fatalen Klischee erstarren: Schnell argumentiert mit dem Mangel an deutschen Stücken, wer sich en passant zu Übersetzungen in Theaterspielplänen des 18. Jahrhunderts äußern möchte. Die Funktion von Übersetzungen im Repertoire deutschsprachiger Bühnen wird auf diese Weise lediglich negativ bestimmt, als Abhilfe in einer Notsituation. Dabei unterstellt das Klischee implizit sogar, daß man wohl niemals fremde Dramen übersetzt hätte, wären nur immer genügend deutsche Stücke vorhanden gewesen. So gewendet, wird ein wesentlicher Aspekt der Theaterkultur vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verdeckt. Denn das Theater muß ganz entschieden auch als Medium des Kulturenkontakts gesehen werden, und im Hinblick darauf lassen sich weitere, positiv formulierbare Funktionen von Übersetzungen benennen.

Hier soll nun der Herkunft, der Art der Verwendung und der Berechtigung der 'Mangel-These' genauer nachgegangen werden. Auf der Basis der Forschungen zu den fremdkulturellen Spielplananteilen am Gothaer Hoftheater⁴ wird diese Bühne als Theaterschauplatz fokussiert, von dem aus für die deutsche Theaterlandschaft die Beurteilungsperspektive für die erhobenen Daten gewonnen wird. Folgende zwei Thesenkomplexe seien auf diese Weise zur Diskussion gestellt:

1) Mit dem Klischee vom Mangel an deutschen Stücken werden in der Forschung oft unkritisch Formulierungen von Autoren des 18. Jahrhunderts übernommen. Als alleinige Begründung für die Präsenz fremdkultureller Stücke auf deutschen Bühnen ist das Klischee generell unbefriedigend; regelrecht unkorrekt wird es aber für den Zeitraum der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, weil jetzt von einem wirklichen

Espagne und Matthias Middell, Leipzig 1993 (Deutsch-Französische Kulturbibliothek 1), S. 90–104. Umfassender zur übersetzerischen Rezeption französischer Dramatik in Deutschland informiert Michel Grimberg, *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande*, Paris 1995.

³ Das berühmteste Beispiel dürfte F. L. Schröders und S. Ch. Ackermanns Aufruf an Deutschlands Dramatiker im *Theatralischen Wochenblatt* vom 3. März 1775 sein, in dem die beiden in Aussicht stellen, "für jedes Originalstück, von 3 oder 5 Akten, es sey Trauer- oder Lustspiel, dem Verfasser 20 alte Louis d'or" zu zahlen. Den ersten Preis erhielt Klings *Die Zwillinge*. Vgl. Edward P. Harris, "Vier Stücke in einem. Die Entstehungsgeschichte von F.M. Klings *Die Zwillinge*", in: *Zs. f. deutsche Philologie* 101 (1982), S. 481–495, die Beschreibung des Wettbewerbs hier zit. S. 486.

⁴ Vgl. die Beiträge zum Sammelband *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*. Hrsg. v. Anke Detken, Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen: Narr, 1998 (Forum modernes Theater. Schriftenreihe 22).

Mangel wenigstens in quantitativer Hinsicht nicht mehr gesprochen werden kann: Es liegen deutsche Stücke in ausreichender Zahl vor, und gleichwohl reißt die Produktion von Übersetzungen keineswegs ab.

2) Das Übersetzen von Theaterstücken ist vielmehr auch in dieser Zeit als eine hochentwickelte Kulturtechnik anzusprechen. Sie erlaubt es, in einem internationalen Spielplan eine offensichtlich wohlerwogene Auswahl fremdliterarischer Stücke zu präsentieren und gerade dadurch den vollzogenen Anschluß an moderne Entwicklungen im Feld der Theaterkultur zu dokumentieren. Nicht Lücken zu füllen, wo es an eigener Masse fehlt, ist in dieser Perspektive die Funktion von Theaterübersetzungen, sondern vor allem spezifische Positionen im Spielplan zu besetzen, für die nun einmal fremde Literaturen die repräsentative Ausformung entwickelt haben.

I.

Schauen wir zunächst etwas genauer, in welchen Argumentationszusammenhängen und auf welche Weise Literaturgeschichten die 'Mangel-These' einsetzen. Häufig wird sie als Teilbegründung für die Auflösung des Hamburgischen Nationaltheaters angeführt. So kommentiert etwa Victor Zmegac die *Hamburgische Dramaturgie*, indem er eine Anspielung Lessings "auf die 'untertänige' Abhängigkeit von den 'nie genug bewunderten Franzosen'" konstatiert.⁵ Dazu heißt es:

Diese hatte sich auch im Spielplan des Nationaltheaters ausgedrückt. Aus Mangel an deutschen Originalen, die sich nun einmal nicht aus dem Boden stampfen ließen, wurden überwiegend französische Stücke gespielt, und die relativ wenigen deutschen Dramen waren oft genug vom französischen Vorbild abhängig.⁶

Auf der gleichen Linie kommentieren die Autoren der von de Boor und Newald begründeten *Geschichte der deutschen Literatur* Lessings Kritik an der Orientierung an französischen Vorbildern:

Bei der Fülle an französischen Stücken, die das Hamburger Theater aus Mangel an deutschen Originalwerken bringen mußte, war die Richtung der kritischen Auseinandersetzung vorgegeben.⁷

Kindermann umgreift mit der 'Mangel-These' mehrere historische Phasen der Theaterentwicklung. In den Ausführungen zur Gottsched-Zeit setzt er ein mit Überlegungen zur kulturellen Orientierung am absolutistischen Frankreich:

⁵ Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. v. Victor Zmegac, Band I/1, Königstein Ts. 21984, S. 138.

⁶ Ebd.

Was den Deutschen dieses Zeitalters in ihrer kulturellen Entwicklung so völlig fehlte: der gemeinsame Mittelpunkt, von dem alles nationale Leben ausging und zu dem es wieder, von den Gliedern her erneuert und bereichert, zurückzustreben suchte, eben das besaß damals Frankreich. Aus Mangel sah man hinüber – und entdeckte Corneille, Racine, Molière.⁸

Die organologische Metaphorik für das Staatswesen im zentral regierten Frankreich läßt die nationale Perspektivierung deutlich werden, die Kindermann zur Beschreibung der Theaterentwicklungen im 18. Jahrhundert wählt. Er siedelt seine Ausführungen auf der Linie der These von Deutschland als 'verspäteter Nation' an,⁹ wenn er hier bereits nationale Sehnsüchte konstatiert:

Es war nicht nur der Mangel an geeigneten deutschen Stücken, der zu diesem klassizistisch-französischen Spielplan hinübergreifen ließ, sondern es war auch Sehnsucht nach der politischen Konstellation eines in sich geschlossenen Großstaates, aus der diese französisch-klassizistische Dramenwelt erwachsen war [...] ¹⁰

Die Übertragung auf politische Sehnsüchte wird hier nicht argumentativ aus geeigneten Quellen erschlossen, sondern schlicht behauptet. Ein literaturhistorischer Befund wird so kurzerhand als Ausdruck einer nationalen Befindlichkeit interpretiert, ohne auch nur die Interpretation als eine solche zu deklarieren.

Auch im Kontext seiner Ausführungen zu den übersetzten Rührstücken im Spielplan des Hamburger Nationaltheaters setzt Kindermann die 'Mangel-These' ein. Indem er sich eng an Lessings Werturteilen orientiert, erklärt er mit ihr zunächst das Übergewicht von Übersetzungen, überträgt sie dann aber wiederum nicht argumentativ begründend, sondern eher suggestiv behauptend auf einen weiteren Bereich, nämlich auf den Geschmack des Hamburger Publikums. Mangel an Stücken geht so bei Kindermann einher mit dem Mangel an Geschmack:

Das Mißverhältnis zwischen fremder und deutscher Produktion, das im Bereich des sentimentalischen Schauspiels noch offensichtlicher zutage trat als im Raum der Tragödie, verlieh auch im Lustspielbereich dem Ausland das Übergewicht. [...] Wie anspruchslos mußte dieses Publikum des Hamburger Nationaltheaters sein, daß solch ein Lustspielrepertoire gewagt wurde. Wie kümmerlich aber auch mußte der deutschsprachige Lustspielbestand sein, daß er Derartiges nicht überflüssig machte. ¹¹

⁷ Sven Aage Jörgensen, Klaus Bohnen, Per Ørngaard, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 6: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740–1789, München 1990, S. 269.

⁸ Heinz Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948, S. 262.

⁹ Vgl. Helmuth Plessner, Die verspätete Nation [1935; 1959], Frankfurt am Main 1992.

¹⁰ Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, S. 262.

¹¹ Ebd., S. 301f.

Was nun den Spielplan der Hamburgischen Unternehmung betrifft, so waren in der Tat mehr als die Hälfte aller gespielten Stücke Übersetzungen aus dem Französischen, allerdings immerhin gut ein Drittel doch auch deutsche Originaldramen.¹² Vorsichtiger und differenzierter äußern sich denn auch die Verfasser der Sozialgeschichten zur deutschen Literatur. Sowohl Reinhart Meyer als auch Hans-Wolf Jäger sprechen dezi- diert von einem Mangel an deutschen Stücken nur mit Blick auf die Gottsched-Zeit.¹³

Gottsched kann mit einigem Recht als Urheber der 'Mangel-These' angesehen werden. 1741 schreibt er in der Vorrede zu seiner Dramensammlung *Deutsche Schaubühne*:

Es ist auch gewiß, daß der Fortgang der theatralischen Poesie unter uns [...] durch den Mangel gedruckter Stücke bisher merklich gehindert worden.¹⁴

Hier werden jedoch zunächst nicht *eigene* Produktionen eingeklagt, sondern es wird das Fehlen *gedruckter*, also für alle Interessenten in publizierter Form leicht zugänglicher Stücke überhaupt beklagt. Gerade die Texthoheit der Wandertruppen-Prinzipale, für die der Besitz von Spielvorlagen einen wichtigen Teil ihres Kapitals ausmachte und die sich untereinander nicht in die Karten schauen ließen, war ein theatersoziologisches Problem, das Gottscheds Reformbemühungen ins Stocken hatte kommen lassen. Die Veröffentlichung von Theatertexten in den sechs Bänden der *Deutschen Schaubühne* (1741–1745) wirkte in dieser Hinsicht außerordentlich innovativ: Die Schauspieler erhielten Spielvorlagen, Kritiker und Theaterpublikum nachlesbare Texte, die jetzt als Maßstab der Kritik herangezogen werden konnten.¹⁵ Tatsächlich mußte aber Gottsched im ersten veröffentlichten Band ganz auf Übersetzungen zurückgreifen, denn Produktionen deutscher Originalstücke, die der Leipziger Professor später

¹² Vgl. die Zusammenstellung in Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hrsg. und kommentiert von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, 1995, S. 627–630.

¹³ Reinhart Meyer, "Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater", in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd.3, hrsg. v. Rolf Grimminger, München 1980, S. 186–216, S. 203: "Das neue deutsche Theater braucht neue Stücke, die es in deutscher Sprache bislang nicht gibt. Wie schon im Jahrhundert zuvor müssen Übersetzungen vorerst Dienste leisten; aus ihnen besteht der größte Teil des frühen Trauerspielrepertoires". Hans-Wolf Jäger, "Wanderbühne, Hof- und Nationaltheater", in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, hrsg. v. Horst Albert Glaser, Band 4: *Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. 1740–1786*, hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow, Reinbek 1980, S. 261–276, S. 267: "Leidig war für Gottsched, daß die deutsche Sprache bislang so gut wie kein Bühnenstück aufzuweisen hatte, das der gesetzten Regel genüge, und daß darum zunächst die artige französische Dramatik zu üben war [...]".

¹⁴ Johann Christoph Gottsched, "Vorrede zur 'deutschen Schaubühne'", in: *Johann Christoph Gottsched, Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 253–275, hier S. 261.

¹⁵ Vgl. zu den Zielsetzungen der Deutschen Schaubühne zuletzt Heide Hollmer, *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds 'Deutscher Schaubühne'*, Tübingen 1994

auch durch kleine pekuniäre Motivationshilfen aus eigener Tasche nach Kräften zu fördern suchte,¹⁶ lagen tatsächlich noch nicht vor. Am Ende seiner Vorrede stellt er jedoch in Aussicht:

Dies ist alles, was ich dem geneigten Leser itzo zu sagen hatte. Nächstens erwarte derselbe den andern Band, der abermal drei Trauerspiele und drei Lustspiele in sich halten wird. Sind es hier lauter Übersetzungen gewesen, so sollen im folgenden wenigstens die Hälfte ursprünglich deutscher Herkunft sein. Vielleicht bringen wir es in kurzem so weit, daß wir gar keiner Beihülfe unsrer Nachbarn mehr brauchen; sondern von lauter eigenen Arbeiten unsrer Landesleute diese Sammlungen fortsetzen können.¹⁷

Hier tritt das kulturpatriotische Anliegen der Gottschedschen Reformbemühungen zutage: Anvisiert ist durchaus der Aufbau einer eigenen Dramenliteratur, welche die Kulturfähigkeit der deutschen Sprache im europäischen Kontext insbesondere im Vergleich zur französischen dokumentieren sollte. Das Anliegen ist zentral und durchzieht die Theaterliteratur des ganzen Jahrhunderts. Auch Johann Elias Schlegel warnt 1747 davor, sich *immer* mit Übersetzungen fremder Werke zu behelfen und die "Ermunterung der guten Köpfe in seinem Vaterland" zu vernachlässigen.¹⁸ Gleichzeitig werden aber neue Übersetzungen als Bereicherungen des deutschsprachigen Repertoires begrüßt, gelegentlich auch weiterhin mit bedauernder Konstatierung der zu geringen Anzahl eigener Stücke. So bedankt sich noch 1769 der Wiener Theaterfreund und Herausgeber von Wochenblättern Christian Gottlob Klemm in einem Artikel über Christian Heinrich Schmidts Theaterübersetzungen, daß Schmid "unserm Mangel durch den englischen Ueberfluß zu Hülfe" komme, wenn auch Klemm mit Schmidts Auswahl ausdrücklich nicht einverstanden ist.¹⁹

Zur Beurteilung dieses kulturpatriotischen Anliegens der Theaterreformer des 18. Jahrhunderts ist jedoch die entscheidende Frage, ob es denn in einem ausgrenzenden Sinne zu verstehen ist, also so, daß man keine übersetzten Stücke mehr spielen wollte, sobald genügend deutsche Originalstücke vorhanden wären. Um das zu klären, ist zunächst der Realitätsgehalt der 'Mangel-These' genauer zu beleuchten. Wie groß ist in den 70er Jahren, also der Zeit des Gothaer Hoftheaters, das hier als Testfall im

(Theatron 10), S. 12–17, zum Bruch des Privilegs der Texthoheit der Theaterprinzipale S. 38. Zu Hollmers Studie vgl. meine Rezension in *Arbitrium* 2/1997, S. 202–204.

¹⁶ Zu Einzelheiten vgl. Hollmer, *Anmut und Nutzen*, S. 30f.

¹⁷ Gottsched, *Vorrede*, S. 274f.

¹⁸ Johann Elias Schlegel, "Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" [1747], in: J.E. Schlegel, *Canut*, Stuttgart 1967, S. 75–111, hier S. 110.

¹⁹ Christian Gottlob Klemm, *Dramaturgie, Literatur und Sitten*, Wien 1769, S. 531. Vgl. zu einer genaueren Auswertung Angela Hünig: „Das Soldatenstück des späten 18. Jahrhunderts: Annäherung an ein europäisches Genre durch den deutsch-englischen Vergleich“, in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer II* [wie Fußnote 4], S. 97–121.

Blick bleiben soll, das Angebot an Stücken, aus dem die Spielplangestalter auswählen können, denn tatsächlich?

Im Trauerspiel, der am wenigsten gespielten Gattung, sind die Zahlenverhältnisse eindeutig: Einem nur geringen Bedarf – am Gothaer Hoftheater werden nur drei bis sieben verschiedene Tragödien jährlich gespielt, und ihr Anteil im Spielplan liegt deutlich unter 10%²⁰ – steht ein Überangebot an deutschen Trauerspielen gegenüber. Im Jahr 1778 etwa konnte ein Theaterdirektorium bei der Spielplanzusammenstellung theoretisch aus 49 *neuen* Trauerspielen für den kommenden Spielplan auswählen, davon 25 deutsche Originale.²¹ Freilich sind die Statistiken, in denen nach neuerschienenen Originalen und Übersetzungen bzw. Bearbeitungen unterschieden wird, mit Vorsicht zu handhaben, weil die Grenzen hier fließend sind und auch sogenannte Originale sich bei näherem Hinsehen gelegentlich als Nachdichtungen entpuppen. Es kann aber festgehalten werden, daß man den gesamten Bedarf an Trauerspielen der Anzahl nach bequem mit brandaktuellen "Originalprodukten" hätte decken können – wenn man gewollt hätte.²²

Mit der gleichen Genauigkeit läßt sich derzeit noch nicht belegen, daß das in den 70er Jahren auch bei den anderen relevanten Gattungen der Fall ist, also bei Lustspielen, Dramen und Musikstücken. Das einschlägige bibliographische Unternehmen Reinhart Meyers ist nämlich zum Zeitpunkt der Schlußredaktion dieses Beitrags erst beim Jahrgang 1721 angekommen.²³ Bereits in der Einleitung weist Meyer darauf hin,

²⁰ Vgl. Thorsten Unger, "Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts. Institutionelle Rahmenbedingungen für Übersetzung und Spielplangestaltung", in: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Wiener Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen, hrsg. v. Bärbel Fritz, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen 1996 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), S. 373–400, hier S. 394.

²¹ Vgl. die Übersichten bei Reinhart Meyer, *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis, München 1977, S. 16–23.

²² Bis in die 60er Jahre hinein überstieg allerdings die Zahl der Übersetzungen die der Originale und lag teilweise gut doppelt so hoch. In den 70er Jahren dagegen erscheinen etwa ebenso viele Originale wie Übersetzungen und Bearbeitungen (von 341 neuen Trauerspielen sind 173 sogenannte Originale und 168 Übersetzungen und Bearbeitungen). In den 80er Jahren liegt die Produktionsrate von Originaltragödien sogar erheblich höher als die der Übersetzungen. Vgl. Meyer, *Das deutsche Trauerspiel*, S. 22.

²³ Im Max Niemeyer Verlag erscheint: Reinhart Meyer, *Bibliographica dramatica et dramaticorum*. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. 2. Abteilung: Einzeltitel, Tübingen ab 1993. – Die 1. Abteilung, die alle Werkausgaben, Sammlungen und Reihen der Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts verzeichnet, liegt komplett in drei Bänden seit 1986 vor. Die gesamte Bibliographie soll einmal alle Theateraktivitäten des 18. Jahrhunderts jahrgangsweise in Einzeltiteln nach Uraufführungen und Erstausgaben verzeichnen, aber gerade für die früheren Jahrzehnte auch nach Theaterzetteln und Periochen, denn Textdrucke – so der Herausgeber – kommen "in größerem Umfang [...] erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf den

daß die Forschung erst einen winzigen Bruchteil der Theateraktivitäten des 18. Jahrhunderts erfaßt habe, indem sie ihre Aufmerksamkeit ganz überwiegend einer nur geringen Zahl hochkanonisierter Dramen widme. Insbesondere verstelle seit dem 19. Jahrhundert die nationalphilologische Perspektivierung der Germanistik, die sich um Entwicklungen im Sektor der deutschen Dramenliteratur bemüht hat, den Blick auf die Internationalität des Theaterlebens im 18. Jahrhundert. Meyer – und das gehört unmittelbar in unseren Zusammenhang – konstatiert Internationalität nun nicht als Präsenz von Übersetzungen in den Spielplänen, sondern durch den Hinweis auf die Mehrsprachigkeit der Kulturträger: "Reichssprachen waren Italienisch, Französisch, Deutsch und Latein." Und: "Bis tief ins 19. Jahrhundert hinein war die Kultur des deutschen Reichs europäische Kultur", was die *Bibliographia Dramatica* dokumentieren werde.²⁴

Möchte man gleichwohl genauer wissen, aus welchem Fundus die Gothaer Spielplanmacher auswählen konnten und wie hoch hier der Anteil der Originaldramen war, bietet der *Gothaer Theaterkalender*,²⁵ herausgegeben von Ekhs Co-Direktor Heinrich August Ottokar Reichard, aufschlußreiches Quellenmaterial. Karl S. Guthke hat bereits das im Jahrgang 1777 veröffentlichte "Verzeichniß der bey vierzehn deutschen Bühnen im Jahre 1776. gegebenen Vorstellungen" ausgewertet und zählt unter den 62 Stücken, die in diesem Jahr mehr als zehn Aufführungen erreicht haben, 34 deutsche, also etwa 55%, denen 28 Übersetzungen gegenüberstehen.²⁶ Guthke interessiert dann aber vor allem "der Stellenwert jener deutschen Dramen [...], die qualitativ über die Massenware herausragen",²⁷ und er nutzt den *Theaterkalender*, um zu zeigen, wie wenig gängige dramengeschichtliche Darstellungen mit dem Fokus auf herausragende Bühnenwerke den Theaterverhältnissen der Zeit gerecht werden.

Uns interessiert hier das jährlich aktualisierte "Verzeichniß, der vom Jahre 1770 an im Druck erschienenen, deutschen Schauspiele und anderer theatralischen Arbeiten", aus dem ersichtlich ist, was der maßgeblich an der Spielplangestaltung beteiligte Reichard in Gotha zur Kenntnis genommen hat. Der Jahrgang 1778, den ich exemplarisch herausgreife, verzeichnet insgesamt 561 einzeln gedruckte Stücke seit 1770.

Markt" (*Bibliographia dramatica et dramaticorum*. 2. Abteilung, Band 1, S. 7). Für die ersten 21 Jahrgänge umfaßt die Bibliographie bereits vier Bände; für den Zeitraum bis 1750 soll sie auf zehn Bände anwachsen und dann bis 1799 fortgesetzt werden.

²⁴ Vgl. Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*. 2. Abteilung, Band 1, S. 2f.

²⁵ Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1774].

²⁶ Karl S. Guthke: *Literarisches Leben im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*, Bern und München 1975, S. 290–296. Guthkes Vermutung, daß das Verhältnis bei den "weniger populären Stücken ähnlich" sei (S. 293), wäre genauer zu überprüfen; es ist gut möglich, daß der deutsche Anteil insgesamt unter 50 % liegt.

²⁷ Guthke, *Literarisches Leben im achtzehnten Jahrhundert*, S. 293.

Davon sind 175 Stücke als Übersetzungen aus dem Französischen, Englischen, Italienischen, Dänischen, Griechischen und Lateinischen gekennzeichnet. Es bleiben also 386 verschiedene Stücke aller Genres, bei denen davon ausgegangen werden kann, daß es sich in einem großzügigen Sinne um deutschsprachige "Originaldramen" handelt. Dazu kommen weitere Stücke, die in Anthologien publiziert sind, wie Reichard sie in einem zweiten Teil der Bibliographie verzeichnet. Genau 63 Sammlungen werden hier aufgelistet. Darunter befinden sich die Übersetzungen bedeutender ausländischer Autoren (Shakespeare, Voltaire, Goldoni, Gozzi, Lillo etc.), neben Zusammenstellungen, deren Titel auf deutschsprachige "Originalstücke" schließen lassen, was gelegentlich, wie bei der "Sammlung neuer Originalstücke für das deutsche Theater" (1777), dezidiert hervorgehoben wird; andere Textauswahlen orientieren sich am Repertoire bestimmter Bühnen, wie "Neues Wienertheater vom Jahr 1775", oder stellen genrebezogen Besonderheiten im Umgang mit den Theaterkonventionen heraus, wie die Sammlung "Lustspiele ohne Heyrathen" (1771). Die in diesen Anthologien enthaltenen deutschen Originaldramen sind zu den einzeln publizierten hinzuzuzählen. Dazu kommen nun natürlich noch alle Stücke, die vor 1770 bereits gedruckt waren. Auch hierzu bietet Reichards *Theaterkalender* eine Quelle, nämlich das "Verzeichnis der lebenden deutschen Schriftsteller und Tonkünstler, die für das Theater gearbeitet haben". Es verzeichnet insgesamt 140 Schriftsteller²⁸ und in vielen Fällen deren vor 1770 publizierte Stücke.

Damit kann davon ausgegangen werden, daß Reichard 1778 in Gotha um die Existenz von weit mehr als 500 gedruckten deutschen "Originalstücken" wußte, davon allein 386 Einzelpublikationen seit 1770, der Rest in Sammlungen oder in verschiedenen Publikationsformen aus der Zeit vor 1770. Dazu kommen noch einige Theaterhandschriften aus der Ekhof'schen Bibliothek, soweit ihre Texte nicht auch bereits im Druck vorlagen.²⁹ Diesem Angebot steht am Hoftheater ein Bedarf von jährlich etwa

²⁸ Das Spektrum reicht von bekannten Namen, welche die Zeit überdauert haben (z.B. Gerstenberg, Gessner, Goethe), über die damals überregional erfolgreichen Theaterautoren (z.B. Kornelius von Ayrenhoff, Stephanie der Ältere, Conrad Gottlieb Pfeffel) bis hin zu schon damals kaum bekannten Verfassern einzelner Stücke (z.B. Christian August Clodius: *Medon*, oder die Rache der Weisen, Antonius Klein: *Der jüngste unter den sieben maccabäischen Helden*).

²⁹ Der Bestand der Theaterhandschriften in Gotha zur Zeit des Hoftheaters ist ersichtbar aus zwei in der FLB Gotha vorhandenen Verzeichnissen: Verzeichnis der Herzogl. Theater-Bibliothek an Gedruckten und abgeschrieben Stücken, Musikalien und vorräthigen Rollen <Chart A 1285>; Alphabetisches Verzeichnis der in der Herzoglichen Theater-Bibliothek befindlichen gedruckten und geschriebenen Schauspiele <Chart A 1286>. Zu Ekhofs Theaterhandschriften vgl. die Beschreibungen bei Rudolf Ehwald, "Ekhofs literarischer Nachlass", in: *Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung*, Jg. 1915/1916, S. 50–66.

80 bis 90 verschiedenen Stücken gegenüber, wovon aber durchschnittlich 50 jeweils aus der vorhergehenden Spielzeit übernommen werden, so daß etwa 35 Neuauflagen pro Jahr benötigt werden.³⁰ Auch wenn man einräumt, daß von den 500 Stücken viele für unspielbar, für wenig erfolgversprechend, für nicht aktuell oder einfach für schlecht gehalten werden, und wenn wir Genre-Fragen außer acht lassen, wäre es im Prinzip möglich, den gesamten Spielplan mit deutschsprachigen Originalproduktionen zu füllen. Aber darauf hat es offenbar niemand abgesehen. Es steigt nicht einmal der Anteil der in deutscher Sprache abgefaßten Stücke: Eine Tendenz hin zum Spielen von mehr und mehr deutschen Stücken ist am Gothaer Hoftheater statistisch nicht nachweisbar.³¹ Bei den Komödien liegt der deutschsprachige Anteil gleichbleibend bei etwa 40%. Hingegen gibt es deutliche und signifikante Verschiebungen bei den verschiedenen fremdliterarischen Spielplananteilen.³²

Um die hohe Relevanz der hier untersuchten Fragen und erhobenen Befunde im Hinblick auf eine auch vergleichende Geschichte der literarischen Übersetzung in und zwischen den Literaturen aufzuzeigen, sei ein wenigstens knapper Blick auf die fremdliterarischen Spielplananteile auf den zeitgenössischen Vorbildbühnen in Paris und London gewagt. In London begegnen in den Spielplänen der dortigen 'legitimierten' Theater Übersetzungen in viel kleinerer Anzahl als auf den Bühnen deutscher Städte. So sind am Drury Lane Theater für die 60er Jahre nur ganze vier Stücke als Übernahmen aus dem Französischen oder Italienischen ausgewiesen,³³ dazu kommt in der Spielzeit 1774/75 noch Th. Francklins Übersetzung von Voltaires *Orestes* mit dem Titel *Electra*. Übersetzungen aus dem Deutschen werden für diese Zeit gar nicht verzeichnet. Der Befund müßte freilich durch Auswertungen des Anteils von Übersetzungen an den Dramenpublikationen erhärtet werden, bevor begründende Hypothesen für diese äußerst geringe Anzahl plausibel vertreten werden könnten. Zu prüfen wäre auch, ob sich möglicherweise englische Theaterautoren in dieser Zeit bevorzugt durch andere Formen produktiver Rezeption mit fremdsprachigen Entwicklungen auseinan-

³⁰ Vgl. Unger, Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts [wie Fußnote 20], S. 392f.

³¹ Rudolf Schlösser (Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767–1779, Hamburg/Leipzig 1895 (Theatergeschichtliche Forschungen 13), S. 53) konstatiert hingegen "einen ziemlichen Zuwachs" bei den deutschen Lustspielen im Gothaer Spielplan. Das trifft so nicht zu.

³² Vgl. Unger, Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kulturkontakts [wie Fußnote 20], S. 392–400.

³³ Vgl. Drury Lane Calendar 1747–1776, Compiled from the Playbills and Edited with an Introduction by Dougald MacMillan, Oxford 1938. Die vier Stücke sind: *The Cunning Man* (1766–1768 nach Rousseau), *The Island of Slaves* (1760/61 nach Marivaux), *No Wit like a Woman's* (1768/69 nach Molières George Dandin), *Pharnaces* (1764/65 nach Luccini). – Vgl. zu Londoner Spielplänen auch: Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1779. 12. Stück, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1779, S. 75.

dersetzten und sich etwa in Sujetwahl, Plotgestaltung oder einzelnen Figurenzeichnungen von gelesenen Vorlagen anregen lassen, aber nicht den Weg der Übertragung oder Nachdichtung des kompletten Stückes wählen. Die im Falle Englands häufig vorgebrachte stereotype Erklärung 'Abschottung gegen den Kontinent' allein dürfte jedenfalls zu kurz greifen.

In Paris scheint eine größere Offenheit für den Weg der übersetzerischen Rezeption fremder Stücke zu bestehen, denn hier werden englische, spanische, vor allem aber italienische Vorlagen sehr viel zahlreicher aufgenommen als in London. Daß man deutsche Stücke in französischer Übersetzung zunächst vergebens sucht, überrascht angesichts der deutschen kulturellen Orientierung an französischen Vorbildern bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein nicht, wenn dadurch auch ein 'Rückfluß' natürlich nicht prinzipiell ausgeschlossen wäre. Ein prominenter Fall der Übersetzung eines deutschen Stücks ins Französische ist die Komödie *Mina dé Barnhelm*, die 1772 erscheint, allerdings nicht in Paris, sondern in Berlin und übersetzt von einem Deutschen, nämlich von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann.³⁴ Diese Übersetzung dokumentiert also nicht französisches Interesse, sondern den eigenen Wunsch, Lessing als einen Theaterautor von internationalem Rang auszuweisen. Im gleichen Jahr wird aber auch zum ersten Mal ein deutsches Stück durch die Comédie-Française aufgeführt, und dabei handelt es sich ebenfalls um einen für den Kulturtransfer äußerst bemerkenswerten Fall. Am 26. September 1772 gelangt nämlich Johann Elias Schlegels *Herrmann* in einer Bearbeitung von Jean-Grégoire Bauvin auf die Pariser Bühne. Der Stoff um den Befreiungskampf germanischer Stämme gegen Rom, der später in Deutschland geradezu als Nationalmythos mit beträchtlichem antifranzösischen Impetus fungieren sollte, konnte in Frankreich - wie Roland Krebs ausführt - zeitweise als eine kulturpolitische Positionsnahme gegen den Absolutismus aufgefaßt werden.³⁵

II.

³⁴ *Mina dé Barnhelm ou les aventures des Militaires*. Comédie de Gotthold Ephraim Lessing en prose & en cinq actes. Traduit de l'Allemand [von G.F.W. Großmann], à Berlin, chez August Mylius, 1772. – Zu Großmanns vielfältigen Aktivitäten rund um das Theater siehe neuerdings: "Sind die Kerls, die Komödianten rasend?" Gustav Friedrich Wilhelm Großmann und das hannoversche Hoftheater im 18. Jahrhundert, bearbeitet von Axel Fischer und Martin Rector, Hannover 1996 (Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte, Doppelheft 7).

³⁵ Vgl. Roland Krebs, "Von der Liebestragödie zum politisch-vaterländischen Drama. Der Hermannstoff im Kontext der deutsch-französischen Beziehungen. Zu Johann Elias Schlegels und Justus Mörsers Hermannstücken", in: *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, hrsg. v. Rainer Wiegels und Winfried Woesler, Paderborn usw. 1995, S. 291–308, bes. S. 304–308.

Welche Funktionen von Übersetzungen auf den Spielplänen deutscher Bühnen lassen sich positiv bestimmen? Zunächst mag eine weitere Beobachtung an der Theaterbibliographie im *Theaterkalender* dazu verhelfen, die häufig überschätzte Bedeutung der Frage, wo, in welchem Sprachraum, ein Stück entstanden ist, für die Spielplangestaltung auch nicht überzubewerten: Reichard richtet nämlich für übersetzte Stücke in der Bibliographie nicht etwa eine eigene Rubrik ein. In alphabetischer Reihenfolge nach den Stücktiteln geordnet verzeichnet er vielmehr Übersetzungen aus den verschiedenen europäischen Sprachen mit deutschen Originalstücken bunt durcheinander. Aus der Perspektive der Spielplangestalter kommt es offenbar in allererster Linie darauf an, überhaupt erfolgversprechende deutschsprachige Spielvorlagen zu haben; ob originalsprachlich oder übersetzt, dürfte von nachgeordneter Bedeutung sein. Vielmehr scheint es ganz selbstverständlich, daß das Theaterrepertoire immer auch übersetzte Stücke umfaßt.

Daß aber auch am Gothaer Hoftheater mit fremdliterarischen Spielplananteilen Wahrnehmungen und Einschätzungen der fremden Theaterkulturen verbunden sind, läßt sich ebenfalls gut aus den Publikationen Reichards zeigen; neben dem *Theaterkalender* ist das von 1777 an herausgegebene *Theater-Journal für Deutschland* zu nennen.³⁶ In diesen Kompendien informiert der Gothaer Theaterdirektor jährlich über die Programme europäischer Bühnen, oft einfach in tabellarischer Form. Dabei ist zunächst bemerkenswert, mit welcher Akribie Informationen etwa aus Wien, Paris, London und Venedig zusammengetragen sind. Im *Theaterkalender* für 1775 berichtet Reichard zum Beispiel "über die Oper der Italiäner" und bringt "Nachrichten von der Einrichtung des französischen Schauspiels zu Paris",³⁷ 1776 folgt "Etwas von der spanischen Bühne" sowie ein längerer Abschnitt "Vom Drury-Lane Theater",³⁸ und 1777 schreibt er "Vom Theater zu Venedig, und von einigen Schriftstellern desselben, den H.H. Goldoni, Chiari, Gozzi".³⁹ Informiert wird aber immer auch über kulturell weniger dominierende europäische Städte wie etwa Reval, Kopenhagen, Brüssel und Lis-

³⁶ Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1777. Erstes Stück, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1777.

³⁷ Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1774], S. 37–41 und 79–81.

³⁸ Theater-Kalender auf das Jahr 1776, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1775], S. 50–57 und 57–63. Die Ausführungen zum spanischen Theater nutzt Reichard zu einem historischen Vergleich der Theaternationen: "Wenn die Italiäner die Wiederherstellung der guten Komödie vom Anfange des sechzehenden Jahrhunderts, die Franzosen vom Ende des siebenzehenden, und die Deutschen von der Mitte des achtzehenden zu zehlen anfangen müssen, so können hingegen die Spanier bis auf die Mitte des funfzehenden zurücke gehen, und sich rühmen, daß sie die ersten waren, welche sie in den Zustand, in dem wir sie jetzt sehn, versetzten." (S. 50f.).

³⁹ Theater-Kalender auf das Jahr 1777, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1776], S. 35–41.

sabon. Und gleich im ersten Jahrgang bringt Reichard gewissermaßen als außereuropäische Kuriosität einen kurzen Beitrag "Von den Schauspielen der Südländer".⁴⁰ Gemeint sind Vorführungen mit Tanz und Musik auf der Südseeinsel Otaheite, von denen unter Berufung auf die Gewährsmänner Banks und Solander vom Schiffe James Cooks berichtet wird. All das zeugt von einer programmatischen Internationalität der Theaterkommunikation. Sie hat zum einen pragmatische Vorteile: Orientiert zunächst, aber nicht ausschließlich, an den Metropolen, ermöglicht sie es, bei der Spielplangesaltung aktuellste europäische Entwicklungen zu berücksichtigen. Zum anderen hebt sie aber das Theaterspiel in eine anthropologische Dimension, wenn unter Rekurs auf Theateraufführungen in Naturvölkern gezeigt wird, daß man es beim Theater mit einer Kulturaktivität von globaler Relevanz zu tun hat.

Im *Theater-Journal* des Jahres 1779 nun druckt Reichard eine "Tabelle der täglichen Vorstellungen auf den drey Pariser Bühnen im Jahre 1778". Dazu setzt er eine rechtfertigende Notiz, die für unseren Zusammenhang wichtig ist:

Der Vorwurf der Trockenheit, womit man gemeiniglich solche Verzeichnisse zu belegen pflegt, trifft die von ausländischen Bühnen, wegen der Folgerungen, die sich daraus auf den Geschmack der Nation mit Einem Blick abstrahiren lassen, und den Nutzen, den sie für Uebersetzer haben, am allerwenigsten, zumal da sie den Fremden mit dieser Vollständigkeit fast gänzlich unbekannt bleiben, und doch der Neugier immer eine angenehme Unterhaltung gewähren. Wo von einem Stücke in Deutschland Uebersetzung oder Nachahmung vorhanden war, habe ich es unter seinem deutschen Namen angeführt.⁴¹

Der Text kann als eine Rezeptionsanleitung für Reichards intendierte, theaterinteressierte Leserschaft verstanden werden. Vordergründig stellt er einen Unterhaltungswert von Auflistungen der Repertoires fremder Bühnen heraus und rekurriert dazu auf den Reiz für die Neugier, die man gerade fremden Stücken entgegenbringe und von der Reichard die "angenehme Unterhaltung" ausgehen sieht. Lassen wir dahingestellt, ob die Tabellen dadurch wirklich an Trockenheit verlieren. Als interessant will Reichard aber in besonderer Weise die Informationen über ausländische Bühnen erscheinen lassen, und er nennt dafür zwei Gründe: Erstens könne man aus den Listen auf den "Geschmack der [jeweiligen] Nation" zurückschließen, und zweitens seien solche Listen für Übersetzer nützlich. Aufschlußreich ist daran für uns vor allem, daß Reichard hier ganz ohne zusätzliche Erläuterungen auskommt. Daß man sich für den Geschmack fremder Nationen interessiert, kann er als gegeben voraussetzen, ebenso, daß es Übersetzer gibt, die für Hinweise auf gute und aktuelle fremdsprachige Stücke zur

⁴⁰ Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1774], S. 82–85.

⁴¹ Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1779. 12. Stück, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, 1779, S. 75.

Übertragung ins Deutsche dankbar sind. Letzteres zeigt, daß das Übersetzen in den 70er Jahren eine auf dem Literaturmarkt ganz selbstverständlich zu berücksichtigende Größe geworden ist, mit der gerechnet werden kann. Auch im *Theaterkalender* rückt Reichard Listen ausländischer Theaterstücke ein, die – folgt man der Überschrift – besonders Übersetzer anregen wollen. Gleich im ersten Jahrgang findet sich das "Verzeichnis der im Jahre 1774 zu Paris erschienenen, theatralischen Schriften und Tonsetzungen, zum Behuf der Uebersetzer und Liebhaber",⁴² und im Jahrgang 1776 erscheint das angelsächsische Pendant: "Verzeichnis einiger in England 1775. erschienenen Theatralischen Schriften, zum Behuf der Uebersetzer und Liebhaber".⁴³ Daß Reichard schließlich ein Interesse seiner Leser am Geschmack fremder Theaternationen annehmen kann, ohne etwa auf Aspekte der Vorbildhaftigkeit reflektieren zu müssen, spricht für einen bereits etablierten Kulturkontakt. Auch hierzu sind einige Rubriken des *Theaterkalenders* bemerkenswert. So ist es ganz selbstverständlich, daß im jährlich eingerückten Abschnitt "Anekdoten" nicht nur aus dem deutschen, sondern aus dem gesamten europäischen Theaterleben erzählt wird. Die Palette reicht vom reichen Engländer Bond, der als Schauspieler in Voltaires *Zaire* in englischer Übersetzung auf der Bühne stirbt, über Berichte aus Paris bis hin zum französischen Gesandten in Spanien, der während einer Vorstellung der *Schlacht bei Paria* auf die Bühne gesprungen sei und einen Schauspieler erdolcht habe, als dieser Franz I zu Boden geworfen und ihn gezwungen habe, in einer demütigenden Weise um sein Leben zu flehen.⁴⁴

Ausgehend von den Notizen in Reichards Publikationsorganen und unter Einbeziehung der Ergebnisse der in diesem Band versammelten Fallstudien zum Gothaer Hoftheater lassen sich folgende drei Punkte über die Funktion von Übersetzungen auf den Bühnen der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts herausstellen:

1) In den Spielplänen der Theater dienen Übersetzungen nicht allein der Schließung von Lücken, sie dienen vielmehr positiv der Repräsentation fremder Theaterkulturen auf deutschsprachigen Bühnen. Es ist integrativer Bestandteil der Diskussionen der Nationaltheaterbewegung, sich zu anderen Theaternationen in Beziehung zu setzen, sich für die Geschmäcke der anderen zu interessieren und sie auf der eigenen Bühne exemplarisch vorzustellen, und zwar in ihrer jeweils aktuellen Ausprägung. Die daraus resultierende Internationalität der Theaterspielpläne orientiert sich zunächst an den europäischen Metropolen. Im theatersoziologisch relevanten Einmünden von Positionen der bürgerlichen Theaterreformer in die Institution von "Hof- und National-

⁴² Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1774], S. 164–167.

⁴³ Theater-Kalender auf das Jahr 1776, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1775], S. 267–269.

theatern" korreliert diese Internationalität indessen auch mit der Internationalität des europäischen Adels, die ihrerseits nicht kulturelle Autarkie begünstigt, sondern Multikulturalität.

2) Damit haben Übersetzungen in den Spielplänen der Theater einen Eigenwert. Die gelungene Vertretung der fremdliterarischen Originale in der Sprache der Zielkultur wird zum Wertmaßstab eben dieser Zielkultur. Das kulturpolitische Anliegen geht nicht auf Selbstversorgung der Theater, sondern gerade auf Integration eines Varietensystems fremder Theatergeschmäcke. Zur Aufführung gelangt ein Panorama der europäischen Theaterkultur.⁴⁴ Bis zu einem gewissen Grad können aus dem Bereich der bildenden Kunst die Sammlungsgepflogenheiten von Nationalgalerien mit der Repertoirebildung von Nationaltheatern verglichen werden. Auch hier strebt man ja nicht die ausschließliche Präsentation der eigenen Künstler an, sondern gerade internationale Repräsentanz. So findet man in den einschlägigen Sammlungen von Prag bis Lissabon in der Regel alle wesentlichen Stilrichtungen der europäischen Malerei vertreten, wenn auch manchmal nur in einem einzigen bescheidenen Exponat. Nun entfällt freilich beim Medium Bild die Notwendigkeit der Übersetzung zur Sicherung der Internationalität, ähnlich wie auch das Zeichensystem der Musik ohne Übersetzung auskommt. Umso entschiedener läßt sich für das Theater betonen, daß Internationalität des Spielplans hier nur auf dem Wege der Übersetzung zu haben ist.

3) Was nun auf der Ebene des Textes eine gelungene Repräsentation des Fremden heißt, bemißt sich dabei nach den jeweils aktuellen Maßstäben der Zielkultur, wobei gerade auch das Spektrum der Selbst- und Fremdbeschreibungen in Anschlag gebracht wird. Übersetzungsanalysen zeigen immer wieder, auf welche Weise Sinn dimensionen der Ausgangstexte bei der Übertragung verschoben werden. Wählt man eine ausgangstextbezogene Untersuchungsperspektive, wird man häufig den Verlust auch für unverzichtbar gehaltener Textmerkmale konstatieren, was manchmal gerade-

⁴⁴ Dies alles und mehr im Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha: bey Carl Wilhelm Ettlinger, [1774], S. 63–73.

⁴⁵ Am Sonderforschungsbereich 309 "Die literarische Übersetzung" ist der Versuch unternommen worden, diesen Sachverhalt im thematischen Feld der theatralen Lachkultur genauer zu beleuchten, für deren Ausgestaltung im Rahmen eines europäischen Alteritätshorizonts internationale Kontakt- und Transferprozesse eine besondere Rolle gespielt haben. Internationalität im Feld der Lachkultur bewährt sich in einer Fülle von Komödienübersetzungen, die in den Spielplänen deutschsprachiger Bühnen zur Aufführung gelangen. Gelungene Repräsentation des Fremden heißt hier: Mitlachenkönnen. Man demonstriert die Fähigkeit, mit Fremdem umzugehen, indem man fremde Komikvorlieben in der eigenen theatralen Lachkultur erprobt. Vgl. dazu Thorsten Unger, "Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung", in: Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung, hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen 1995 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 18), S. 9–29.

zu an der Textidentität zu rütteln scheint. Gleichwohl – so läßt sich aus einer zieltext-bezogenen Untersuchungsperspektive entgegenhalten – funktionieren diese Übertragungen auch mit 'verschobenem' Sinn als Repräsentationen der Ausgangskultur in einem internationalen Theaterspielplan. Und mehr noch: Gerade der Gestaltungsspielraum der Übersetzer und Bearbeiter, der sich in solchen Veränderungen am Sinnpotential der Theatertexte manifestiert, öffnet ja den Blick für kulturelle und nationalliterarische Eigentümlichkeiten, die mitunter in Nuancen liegen. Sie sind aufschlußreich für die Kontakt- und Transferprozesse, welche die Internationalität der Theaterspielpläne sichern.

Damit dürfte deutlich geworden sein: Die These vom Mangel an deutschen Stücken, ungenau als einzige Begründung für die anhaltende Präsenz von Übersetzungen in Theaterspielplänen eingesetzt und als Klischee weitergereicht, verstellt den Blick für die Bedeutung des Theaters als Ort des Kulturtransfers und der kulturellen Begegnung.